

3. Objetos.

Tenemos que reconocer aquí una importancia particular a lo que podría llamarse la pose de los objetos, puesto que el sentido connotado surge entonces de los objetos fotografiados (ya sea que el fotógrafo haya tenido la oportunidad de disponer artificialmente esos objetos frente al objetivo, ya sea que entre varias fotografías el compaginador elija la de tal o cual objeto). Lo interesante es que esos objetos son inductores corrientes de asociaciones de ideas (biblioteca = intelectual), o bien verdaderos símbolos ocultos (la puerta de la cámara de gas de Chessmann remite a la puerta fúnebre de las antiguas mitologías). Estos objetos constituyen excelentes elementos de significación: por una parte, son discontinuos y complejos en sí mismos, lo cual para un signo es una cualidad física; y por otra, remites a significados claros, conocidos; son los elementos de un verdadero léxico, estables al punto de poder constituirse como una estructura sintáctica. Veamos por ejemplo una “composición” de objetos: una ventana abierta sobre techos de tejas, un paisaje de viñedos; ante la ventana, un álbum de fotografías, una lupa, un jarro con flores; estamos pues en el campo, al sur de la Loira (viñedos y tejas), en una casa burguesa (flores sobre la mesa), cuyo anciano morador (lupa) revive sus recuerdos (álbum de fotografías): se trata de Franáois Mauriac en Malagar (foto aparecida en Paris-Match); la connotación de todas esas unidades significantes “salta”, como si se tratase de una escena inmediata y espontánea, es decir insignificante; en el texto, que desarrolla el tema de los vínculos que unen a Mauriac con la tierra, se muestra explicita. Es posible que el objeto ya no posea una “fuerza”, pero posee con toda seguridad un sentido.



4. Fotogenia.

Ya ha sido elaborada la teoría de la fotogenia (por Edgar Morin en Le Cinéma ou l'Homme imaginaire) y no éste no es el lugar para insistir acerca de la significación general de tal procedimiento. Bastará definir la fotogenia en términos de estructura informativa: en la fotogenia, el mensaje connotado está en la misma imagen "embellecida" (es decir, sublimada en general), por técnicas de iluminación, impresión y reproducción. Sería necesario hacer un recuento de estas técnicas, sólo en la medida en que a cada una de ellas corresponde un significado de connotación lo suficientemente estable como para poder ser incorporado a un léxico cultural de los "efectos" técnicos (por ejemplo el "flou" de movimiento, que el equipo del doctor Steinert lanzó para significar el espacio-tiempo). Este recuento sería además, una excelente ocasión para distinguir los efectos estéticos de los efectos significantes –salvo que se llegue a la conclusión de que en fotografía, contrariamente a las intenciones de los fotógrafos de exposición, no hay *arte* sino siempre *sentido*- lo que opondría precisamente, según un criterio preciso, la buena pintura, por muy figurativa que sea, a la fotografía.





5. Esteticismo.

Aparentemente, sólo puede hablarse de esteticismo en fotografía de manera ambigua: cuando la fotografía se convierte en pintura, es decir composición o sustancia visual deliberadamente tratada por "empaste de colores", como para significarse a sí misma como "arte" (es el caso de la técnica pictórica de

comienzos de siglo), o para imponer un significado más sutil y complejo de lo que lo permiten otros procedimientos de connotación: así, Cartier- Bresson compaginó su fotografía de recibimiento que los fieles de Lisieux tributaron al Cardenal Pacelli como un cuadro de un maestro antiguo; pero esta fotografía no es en absoluto un cuadro; por una parte, su esteticismo manifiesto remite (maliciosamente) a la idea misma de cuadro (lo cual es contrario a toda pintura verdadera), y por otra, la composición que, abiertamente significa una cierta espiritualidad estática, traducida con precisión en términos de espectáculo objetivo. En este caso podemos observar claramente la diferencia entre la fotografía y la pintura: en el cuadro de un Primitivo, la "espiritualidad" nunca constituye un significado, sino, por así decirlo, la misma esencia de la imagen; es cierto que en algunas pinturas puede haber elementos de un código, figuras retóricas, símbolos de época; pero no existe ningún significante que remita a la espiritualidad, que es una manera de ser y no el objeto de un mensaje estructurado.



6. Sintaxis.

Ya hablamos de una lectura discursiva de objetos-signos dentro una misma fotografía; es natural que varias fotografías puedan transformarse en secuencia (como el caso de las revistas ilustradas); el significante de connotación no se encuentra en el nivel de ninguno de los fragmentos de la secuencia, en el de su encadenamiento (que los lingüistas llaman suprasegmental). Tenemos aquí cuatro instantáneas de una cacería presidencial en Rambouillet; en cada una de ellas el ilustre cazador (Vincent Auriol) apunta su fusil en una dirección imprevista, con gran peligro para los guardias que huyen o se tiran al suelo: la secuencia (y sólo la secuencia) ofrece como lectura una situación cómica, que surge de un procedimiento bien conocido, el de la repetición y variación de las actitudes. A este respecto hay que señalar que la fotografía solitaria muy raras veces (es decir, difícilmente) resulta cómica, al contrario del dibujo; la comicidad necesita movimiento, es decir, repetición (lo que es fácil en el cine), o tipificación (lo que es posible en el dibujo), y estas dos "connotaciones" le están vedadas a la fotografía.



El texto y la imagen.

Estos son los principales procedimientos de connotación de la imagen fotográfica (se trata de técnicas, no de unidades). De modo constante se puede agregar el texto mismo que acompaña la fotografía de prensa. Se imponen aquí tres observaciones.

La primera es que: el texto constituye un mensaje parásito, destinado a connotar la imagen, es decir, a "insuflar" uno o varios significados secundarios. En otras palabras, y eso con una inversión histórica importante, la imagen ya no *ilustra* la palabra; es la palabra que se convierte, estructuralmente, en parásita de la imagen; esta inversión tiene su precio: era costumbre en la "ilustración", que la imagen funcionara como un retorno episódica a la denotación, a partir de un mensaje principal (el texto) que se sentía como connotado, puesto que necesitaba, precisamente de una ilustración; en la relación actual, la imagen no se muestra para aclarar o "realizar" la palabra; sino que es la palabra la que aparece para sublimar, hacer más patética o racionalizar la imagen; pero como esta operación se lleva a cabo de modo accesorio, el nuevo conjunto informativo parece fundarse principalmente sobre un mensaje objetivo (denotado), del cual la palabra no es sino una vibración secundaria, casi inconsecuente; antes, la imagen ilustraba el texto (lo hacía más claro); ahora el texto le añade peso a la imagen, le impone una cultura, una moral, una imaginación; antes se efectuaba una reducción del texto a la imagen, ahora se efectúa una amplificación de la imagen por parte del texto: la connotación ya no se vive más que como la resonancia natural de la denotación fundamental constituida por la analogía fotográfica; así estamos frente a un proceso caracterizado por la naturalización de lo cultural.

Otra observación: el efecto de connotación es probablemente diferente según el modo de presentación de la palabra; cuanto, más próxima se encuentra de la imagen, menos parece connotarla; atrapado en cierto modo por el mensaje

iconográfico, el mensaje verbal parece participar de su objetividad, la connotación del lenguaje se vuelve "inocente" a través de la denotación de la fotografía; es cierto que nunca se da una verdadera incorporación, puesto que las sustancias de ambas estructuras (una gráfica y la otra icónica) son irreductibles; pero es posible que en esa amalgama se logren varios grados, la leyenda probablemente tenga un efecto de connotación menos evidente que los títulos o el artículo; título y artículo se apartan de modo sensible de la imagen, el título por su impacto, el artículo por su distancia, el primero rompe el contenido de la imagen, el segundo porque lo aleja; por el contrario, de acuerdo a su misma disposición, y a su medida intermedia de lectura, el texto parece reforzar la imagen, es decir, participar en su denotación.

No obstante, es imposible (y esta será la última observación a propósito del texto) que la palabra "duplique" a la imagen; debido a que, al pasar de una estructura a otra, se elaboran fatalmente significados secundarios. ¿Cuál es la relación que estos significados de connotación mantienen con la imagen? Aparentemente constituyen una explicitación, es decir, un énfasis; en efecto, la mayoría de las veces el texto no hace más que amplificar un conjunto de connotaciones que ya están incluidas en la fotografía; pero también a menudo el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo, que de alguna manera se proyecta retroactivamente sobre la imagen, hasta el punto de parecer denotado por ella: "*Han visto de cerca a la muerte, sus rostros lo prueban*", dice el titular de una fotografía en la que aparecen la Reina Isabel de Inglaterra y Felipe de Edimburgo bajando de un avión; sin embargo, en el momento de la fotografía, ambos personajes ignoraban por completo el accidente aéreo del que acaban de escapar. A veces, la palabra puede también llegar a contradecir a la imagen hasta producir una connotación compensatoria; un análisis de Gerbner (*The social anatomy of the romance confession cover-girl*) mostró que en ciertas revistas sentimentales, el mensaje verbal de los títulos de las portadas (de contenido sombrío y angustioso) acompaña siempre la imagen de una radiante *cover-girl*; en esos casos, los dos mensajes pactan un compromiso; la connotación tiene una función reguladora, preserva el juego irracional de la proyección-identificación.

La insignificancia fotográfica.

Ya hemos visto que el código de connotación no es, verosímilmente, ni "natural" ni "artificial", sino histórico, o si se prefiere "cultural"; los signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos, provistos de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad: la relación entre el significante y el significado, es decir la significación propiamente dicha, es, si no inmotivada, al menos enteramente histórica. Por consiguiente, no puede decirse que el hombre moderno proyecte en la lectura de la fotografía sentimientos y valores caracterológicos o "eternos", es decir infra- o trans-históricos, menos que se precise con toda claridad que la significación es siempre el resultado de la elaboración de una sociedad y una historia determinadas; en suma, la